IL BARETTI

MENSILE — Le edizioni del Baretti — Casella Postale 472 — TORINO

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 - Estero L. 15 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno III - N. 7 - Luglio 1926

Fondatore: PIERO GOBETTI

FRITZ von UNRUH

poeta della volontà di pace

I.

Vi sono epoche di transizione e di maturazione, in cui le più disparate tendenze e i più disparati sforzi vivono, ancora non chiari, nè coscienti di sè, sul medesimo terreno. La nostra è, letterariamente, tale. E queste epoche paiono destinate a produrre poeti che, se si impongono a noi, questo è più per quella volontà di rinnovamento che è nelle loro opere — sparse di poesia, ma ancora piene di troppi elementi intrusi — che non perchè esse ci appaiono, in classica limpidezza, opere di sola ed ingenua poesia.

Gli esempi oggi sono parecchi e la critica, quand'anche non possa giudicare l'opera d'arte se non con puri intendimenti estetici, dove procedere cauta se non vuole soffocare quello che di vivo è nella creazione poetica.

Ma è poi certo che, nelle condizioni d'oggi — se poesia è vita — ben più troveremo poesia in queste opere convulse e romantiche che non in una moritura freddezza classica. E ben più godremo di aver sentiti e interpretati — anche se con torbida irruenza — i problemi del nostro tempo, i problemi della nostra anima, che non se ci saremo appagati di pura forma.

Chi avrebbe oggi il coraggio di inseguire, ancora, per le chiare colline, «tra gli arcipressi foschi», il fanciullo alcionico? La vita è diventata anche per noi, se Dio vuole, una cosa molto seria.

Questo dissidio tra forma e contenuto e quest'ansia verso un *approfondimento*, incombono su tutta l'ultima poesia europea. Ma per lo più pare che gli scrittori restino inferiori al loro compito. Dove troveremo un poeta che si avvicini a noi come uomo, che senta il nostro dolore di uomini? Quali poeti hanno interpretato la guerra, che ancora oggi pesa così terribilmente sul nostro animo, quali hanno sentito l'angoscia del nostro dopo guerra? Ed è per questo che se troviamo in un altro clima letterario qualcuno che, ecco, sentiamo ha interpretato — in parte almeno — quello che è il dolore, la speranza, la fede di tutti, ce ne sentiamo commossi. La critica si fa sforzo di affetto.

E' stato scritto su questa rivista: «espressionismo e poesia di guerra sono, in Germania, congiunti. L'espressionismo ha veramente dato il meglio di sè a codesta lirica bellica.

Come realizzare più chiaro il vantaggio enorme che la poesia di oggi ha su quella di appena un secolo fa, che raffrontando, per esempio, le liriche di Alfredo Vagts con quelle di Teodoro Körner? Al contrario di quello che il lettore italiano potrebbe aspettarsi forse, le poesie germaniche di guerra sono così poco sciovinistiche, così antiretoriche, così intimamente *umane*, così frementi di orrore e di pietà, di fratellanza e di mistero che noi siamo indotti a concedere loro la palma tra il vaniloquio della produzione consimile pullulata in altri paesi, su cui la guerra è trascorsa suscitando pari strazio, ma impari potenza di trasfigurarlo in arte. L'espressionismo è veramente la poesia di *questa* guerra... (*E. Gianturco - La lirica tedesca contemporanea*). Sono parole vere. Forse a spiegare questo fatto ci può servire la vecchia osservazione di M. de Staël: «les nations de race germanique sont toutes naturellement religieuses». E quale stimolatrice di pensieri religiosi più forte che non la guerra! E una guerra che la Germania ha sentito, più di noi, in tutta la sua vuota terribilità.

Il senso della *inutilità* della strage pesa sulla nuova poesia.

Quale differenza infatti, nella stessa Germania, tra la lirica di Arndt: «Zu den Waffen: Zu den Waffen! — Zur Hölle mit den welchen Affen!» — a cui risponde dall'Italia: «Su nell'irto increscioso alemanno!»; e le parole con cui il più rappresentativo poeta tedesco di oggi introduce il suo libro di guerra in terra di Francia: «Pourquoi donc te laisser quitter le seuil de la patrie natale? — Parce qu'il est un chose qui, tous, nous lie: le sang... Parce qu'entre le berceau et la tombe, nous ne vivons tous qu'une seule vie, — voilà pourquoi j'ai confiance en ta route. Voilà pourquoi j'espère que sera compris le message de ton chant — le chant de nos tourments à tous — de même que, de part et d'autre, — au delà de la figure grimaçante ou petrifiée de la haine — il y avait encore des hommes qui cherchaient la verité».

II.

Fritz von Unruh può essere considerato come una delle più nobili figure della letteratura contemporanea europea. La critica potrà malcontenta rifiutare gran parte dei suoi drammi, potrà distinguere molto di artificiale nelle sue opere di prosa. Non per nulla si è figli di un'epoca così torbida e si è stati catalogati tra i poeti espressionisti (viene quasi involontaria la definizione: espressionismo, ossia incompiutezza di espressione). Ma una cosa noi anche lettori stranieri sentiamo di vivo e di grande in Unruh: la profonda umanità della sua anima, e la sua sincerità energica.

Fondamentale, in tutta l'opera di Unruh, è il bisogno di *uscire*: fuori dai legami del passato e del presente — ad una nuova vita. Questo bisogno si può spesso mascherare in ideologie o *chimere* poetiche, ma lo sentiamo sempre, anche nei momenti più grovigliosi, chiaro, impellente ed energico, — motivo, più che di poesia esterna, di tormento interiore. — Così il pacifismo di questo poeta — ecco, lo vediamo porsi con una linea tutta chiara e salda — così che *l'energia*, la vita, *ecco*: sono dalla parte di chi grida pace, non di chi invoca la torbida guerra. Noi sentiamo che questa non è sovrapposizione politica ad uno stato d'animo interamente personale od idillico (così, ad es. il socialismo di Pascoli e di altri poeti), e non è un passatempo (il comunismo di Anatole France), ma è il tormento stesso del poeta che trova in questa presa di posizione il suo approfondimento, la sua verità.

Noi abbiamo del '14 una poesia di Unruh, arruolatosi nel 5.o reggimento Ulani: «Il mondo ha bisogno di noi, Ulani... — Il sacro dovere, noi lo adempiremo. — Parigi è la nostra mèta». E di questo combattente non si può dire che è la stanchezza che lo ha rivolto a nuovi ideali, fiacchi.

D'altronde l'energia con cui oggi il poeta si pone come «soldato della pace» egli l'ha posta in tutta la sua opera, che vibra, tutta appunto, di un immanente significato morale. Insomma — conviene ripetere quello che già da altri è stato qui accennato: — egli ha riportato *l'ethos* nella poesia tedesca. E lo ha riportato come poeta e non come moralista, ossia, non ha ragionato, ma ci ha portato i suoi problemi — drammaticamente — senza soluzione preordinata, *ma con quella soluzione implicita* che il tormento dell'uomo le imponeva.

Si può dire che sempre la poesia è autobiografia — almeno autobiografia interiore —, e «quand on parle de soi, la meilleure muse est la franchise»: Come di de Vigny si è potuto dire che il problema centrale, il frequente dissidio tra dovere di soldato e coscienza di uomo, è — come dice Croce — «piuttosto smarrimento e tormento dovuto a delicate sensibilità che non quesito teorico», in Fritz von Unruh abbiamo questo dissidio: dovere di soldato — umanità, allo stato puro, ossia, appunto non quesito teorico, ma tormento profondo e vibrante del poeta e, aggiungiamo, dei suoi contemporanei. Questa immediatezza può nuocere alla poesia, ma come conservare la serenità di Goethe che, sotto il cannone che segna le tappe della pigra campagna di Francia, ha occhio per le indagini di scienza naturale — quando tutto il nostro animo è preso dalla tragicità orribile di un macello senza [illegible] dalla parete umida — gocciola sangue, [illegible] — dov'è la mano — che vi [illegible]».

E' difficile parlare con la giusta misura di poeti contemporanei. Spesso l'identicità di pensieri, di propositi, fa velo alla chiaroveggenza del critico. Ma per intendere un poeta l'essenziale è porsi nel centro del suo mondo poetico e sentire di quanta verità questo sia permeato e con quanta sincerità sia espresso.

Il *problema militare* è stato posto a *Unruh*, come a de Vigny, se è lecito paragonare un poeta d'oggi al più grande poeta francese del secolo scorso, sin dalla nascita, dalla tradizione di famiglia: «je vis dans la Noblesse une grande famille de soldats héréditaires, et je ne pensai plus qu'a m'élever à la taille d'un soldat» — e quindi, poi, dalla carriera che ha seguito. Si può dire che la guerra non lo trovasse impreparato ai suoi tormenti.

Offiziere è il primo dramma. Il dissidio è tra la vita di caserma e la vita eroica che un giovine ufficiale sogna («a diciott'anni, mio padre era già decorato...»), e, nella vita di campo stessa, tra dovere e impulso libero. Non a torto la situazione è stata definita falsa: l'*eroicità* non sta nel combattere, come il dissidio fra dovere di uomo e dovere di soldato non si risolve nella difficoltà di interpretazione e di applicazione di un ordine. Ma quello che vibra in tutto il dramma è quel bisogno di *uscire*, di compiere la propria vita, che sarà uno dei temi di Unruh. E la forza drammatica si avvalora dall'essere le due volontà, caserma — vita eroica, rappresentate con eguale intensità, quasi uscite da uno stesso bisogno di vita. «Io volevo combattere per un'idea! Aprire una strada agli altri! Per questo sogno, io ho vissuto, servito... O rimane questa giubba solamente una mascherata...! Sentire io voglio... che sono ufficiale...» — «Adempi il tuo dovere... Non far paragoni! Percorri la tua strada senza titubanza... la strada diritta del dovere..... *Come* tu la percorri, *in questo*, mio figlio, sii eroe!»

Verrà la guerra a porre con ben maggiore intensità, e la rappresentazione dell'artista ne sarà tanto più completa, il problema del dovere. In *Offiziere* e in *Luis Ferdinand* la *liberazione* era intesa come la indicava il comune sentimento; il dovere, sia dovere eroico o dovere quotidiano, entrava nelle vie della tradizione.

La via non era così aspra *come* pareva. Luigi Ferdinando compie la sua *liberazione*, riaffermando la forza della legge morale, nella morte; ma egli ha per sè l'adesione della sua epoca e il compito del passato. Nella realtà, la morte del principe caduto a Sdalfelden è stata glorificata dai contemporanei: Madame de Staël dirà che: «l'ardent héroisme du malheureux prince Luis doit jeter encore quelque gloire sur ses compagnons d'armes» — dell'infelice guerra che condussa a Jena gli unici canti che rimarranno tra il popolo sono quelli a gloria del principe Luigi.

Anche l'ingenuo desiderio di gloria scomparirà nella realtà delle trincee. Quello che era desiderio di profondità e di verità, e che era schematizzato nel dissidio tra dovere e libertà (il dramma *Stürme* che pone questo dissidio, specialmente sotto la forma: tradizione — amore — libera ispirazione capovolgitrice dei valori tradizionali, è stato iniziato prima della guerra), dovrà percorrere un ben aspro cammino attraverso la dura realtà — ma così si perderà quello che vi era di ideologia, ed avremo la diretta esperienza del poeta. Alla nostra mente si può parlare di scopi guerreschi e della necessità delle cause di una guerra — la nostra anima chiede un perchè più profondo, cerca, se pure invano, una via d'uscita: «chi mi può indicare la strada? — chi sa trovare un rimedio, se tacciono le labbra di Dio?»

In *Opfergang non abbiamo* che una specie di diario: pochi mesi di guerra, un piccolo settore (ma quale!), semplici e pochi i personaggi, l'azione quasi annullata da questa semplicità, — brevi periodi, brevi tocchi, quasi nessuna descrizione, un fondere nel periodo violento quasi le opposizioni stesse della guerra — ci dà ancora di più il senso tragico delle battaglie. Dopo averlo letto, anche una sola volta, chi non sente che, ecco: Werner, Hillbrand, Kellner, il volontario sono diventati — per il martirio silenzioso di milioni di uomini — legione? Già prima in *Vor der Entscheidung*, poema drammatico (il dramma è quasi la forma naturale di Unruh) era «l'ulano» che percorre tutti i gironi della dolorante umanità, di questa umanità alla quale la guerra pare abbia veramente «guardato troppo a fondo nel cuore». Quello che nel poema era canto: «Dobbiamo patire la fame — e la malattia, — starcene gettati oziosi a terra, — soffrire il freddo, morire» in *Opfergang* è rivissuto nei particolari di ogni giorno, ma con non meno vigorosa drammaticità: arida e desolata.

Siamo ancora al problema centrale di Unruh: dovere, libertà: gli uomini, annullati dagli avvenimenti che tutti li dominano e li fanno strumenti («come il vento solleva le foglie e non permette che sostino, così sta, da oggi, dietro a voi una volontà che vi spinge»), si riconquistano nella loro vita interiore. E la riconquista di se stessi, contro questo Sturm che ci domina, attraverso il dubbio e lo smarrimento («in me cresce il dubbio. Ripugnante come un fungo di notte. Dieci volte al giorno io gli sfuggo. Cento volte egli ritorna»), quanto è più profonda e vigorosa! La forza di questa opera di Unruh sta appunto nella *mancanza di fede* — l'entusiasmo guerriero è caduto (ma come è rappresentato bene in tutta la sua ingenuità diciottenne!), ma non è neppure l'imprecazione inutile di un disincantato di poco coraggio — ecco: è la rassegnazione, che non è pigra, non si lamenta, ma trova in se stessa la forza per l'azione.

Si può comprendere così il perchè di tanta poca decorazione, di una solennità contenuta in limiti esiguissimi. Ma come rendere in italiano la foga concisa del tedesco di Unruh — uscito, come quello di tutti i moderni, dalla rivoluzione espressionista, e insieme così personale!

«Werner camminava senza armi, serrando i pugni, davanti alla truppa d'assalto, muto. Volgendo la sua testa, come quella di un'aquila indietro, ora a destra ora a sinistra, gettava ondate di raccolta energia sopra l'attacco o presso di lui il tamburino lo seguiva come sciolto da ogni legame. I suoi pugni violacei s'abbassavano sulla pelle del tamburo. Quello che suonava non era una marcia. Era la crescente espressione dell'orrore della morte. Orribilmente, ritornava a costringere il canto, spezzato e convulso, ad un solo ritmo, quasi uscito dal battito stesso ardente e crescente della distruzione. La fiamma covava sotto il bosco, ma non divampava ancora. — Un Blockhaus dopo l'altro fu ridotto ad un silenzio di morte. Le armi, grigie, d'acciaio, cannoni e mitragliatrici restavano abbandonate, senza direzione, immobili, dietro l'impetuoso movimento d'avanzata. — Come raggio di sole di maggio il volontario correva fra gli alberi, ora qui ora là, portando gli ordini del capitano. Il suo pugnale riluceva come metallo fuso. Ed avvenne che, mentre usciva da un Blockhaus, vedendo vicino a sè colpiti dei compagni, si precipitò in avanti, e la sua bianca baionetta trapassò tre petti di francesi. Sorridendo, come afferrato da una forza ignota, si appoggiava alla parete sanguinante, mentre Clemens gli gridava: «avanti, alla terza trincea!» «Li ho uccisi e non li posso guardare!» Clemens piegò i ginocchi, pesante, ma il clamore della battaglia lo tolse come un automa dalla sua vertigine. Afferrò per un braccio il fanciullo che fissava ancora quei volti irrigiditi, e lo ricacciò avanti nell'assalto».

Abbiamo nell'ultimo libro di Unruh una vigorosa descrizione di quella che era l'energia interna che animava (ed anima nel ricordo) i capi tedeschi di guerra. Tutta la severità di una scuola militare tedesca che preparava gli uomini alla guerra: «Sparta era l'esempio» — la rievocazione di un'energia capace di far devota tutta la vita di un uomo, sacrificio di tutti i segreti moti del cuore, ad un'idea, sia pure una idea di guerra. Il poeta che è ormai già un «combattente della pace» sa comprendere i suoi avversari. Noi andremo più in là — quasi vedremo nella vigorosa saldezza, in quella chiarezza senza illusioni, ma senza dubbi, con cui si pone per una via non facile, la continuazione di quell'ideale ascetico, e di un ascetismo operoso, di cui sono grande esempio i fondatori e i consolidatori dello stato prussiano. E a questa energia sincera che, come tutte le salde convinzioni, sa *comprendere gli avversari* e le disparate situazioni dobbiamo un senso drammatico pieno di nobiltà e, oserei dire, veramente creatore.

III.

Il libro di guerra (Opfergang) e quello di pace (Flügel der Nike) sono le due opere più complete e che ci attraggono di più; ma è forse nei tre drammi usciti dopo la guerra, che un critico dovrebbe ricercare il centro, caotico e convulso, del mondo poetico di Unruh.

In *Stürme* abbiamo la lotta tra l'amore e la legge — ma, confusione solita, l'amore umano, per una donna, è confuso con l'Amore, anelito al divino — e quindi tutto viene falsificato in qualcosa che si può anche chiamare retorica e in cui precipita, anche, il dissidio tra padri e figli, libertà contro tradizione, altro aspetto del dissidio Amore-legge. L'atmosfera del dramma, che vorrebbe essere shakespeariana e cosmica, finisce per essere soffocata dalle troppe parole, dalla troppa messa in scena, irreale, fatta di apparizioni e di spettri, Molte azioni, nessuna azione: il simbolo non si riunisce alla realtà. I personaggi finiscono per esaurirsi nel girare attorno ad allegorie. E' il difetto del dramma moderno (l'epoca dei *forsiesten Talente,* secondo la definizione goethiana per la letteratura di un secolo fa, per certi riguardi simile alla nostra, e delle violente, arbitrarie esperienze). La rappresentazione drammatica non riesce a liberarsi dalla realtà, dal *caos* che la preme da tutti i lati, e si appiglia a violente riforme esteriori per illudersi di raggiungere una vita autonoma. Ma nel soggiacere stesso quanta forza e quanta poesia qui abbiamo! Certe battaglie, anche perdute, nobilitano.

Guardiamo i due drammi: *Ein Geschlecht* - *Platz*. Qui, sopratutto nel primo, l'azione vorrebbe essere ridotta alla semplicità di una lotta tra principi elementari. Non uomini e neppure simboli, ma simboli fatti uomini. «La tragedia non è legata al costume di nessun tempo». Quindi: un capovolgimento di valori, un annullarsi di verosimiglianze e un esplodere assoluto di affetti. Affetti, e qui è la forza del poeta, altrimenti si cadrebbe in un pasticcio simbolico, che riescono a prendere una veemente intensità drammatica. Anche qui la guerra, la diretta esperienza del poeta, è al centro del dramma. La guerra scatena negli uomini le forze profonde e oscure, nate con noi, indissolubilmente legate, come la vita come la morte, alla nostra esistenza di *decaduti*, colpiti dalla maledizione del peccato. Quelle forze che la civiltà pacifica nel ritmo solito può comprimere, non illudersi di annullare — la guerra le fa esplodere con forza disordinata. Chi conduce al delitto è la stessa energia che nell'uomo, posto in faccia al nemico, con un'arme in mano, l'aveva trascinato in avanti — e chi chiede ora, inesorabile, la punizione è quello stesso potere che prima aveva onorato come un eroe, quel medesimo uomo, ancora tutto coperto del sangue dei nemici. Perchè, appunto, sopra questo scatenarsi di passioni e di energie elementari che la guerra risveglia, sta la legge, che le adopera ai suoi scopi. «Qual'è quel potere, che piega tutti gli esseri, finchè perdono completamente la loro propria volontà?»: la patria, in questo momento. L'una passione è glorificata: «si, più volentieri tu andresti oggi coi figli eroi, sorridendo in mezzo ai cittadini inginocchiati»; l'altra punita: «prima ci trascinano con violenza sulle vette vicino al sole, e quando il nostro petto si è disabituato alle valli, così che non può più sopportare il suo giogo da contadino, allora ci si colpisce il cuore con le leggi». Ridotto a questi elementi si comprende come il delitto si possa rappresentare con una violenza che non è cinismo, giustificazione assoluta (niente di più lontano da Corrado Brando), ma dramma. La madre può comprendere e, straziata, difendere — ma la legge deve passare egualmente. La ribellione bruta a questa legge finisce nella demagogia, colpevole e vile, anche se vittoriosa — invano si era gridato alla libertà: «ed ora voi oscillate tra bestia e Dio, miserevolmente, invece di sentire che dovete essere Uomini, nati per il godimento del vasto mondo, che si apre nel vostro petto». Attraverso al simbolo dell'Amore, approfondimento nella natura, c'è l'ansia verso una vita nuova che ci liberi l'avvenire, e c'è, sopratutto, l'oscuro sentimento dell'inesorabile tragicità del nostro destino.

Come in tutti i drammi di questo genere — in cui non è stato ancora trovato un sicuro equilibrio di forze di rappresentazione — l'idea, dirò così, filosofica, su cui si costruisce il dramma, se è un elemento, con tutte le sue esagerazioni ed oscurità, necessario, per l'incompletezza appunto dell'opera poetica — rimane sempre intrusa. Qui, ad esempio, l'Amore, per la solita confusione tra Amore e amore, altro che crear una nuova umanità redenta: dovrebbe condurre l'eroe — Dietrich — al fallimento. «Verraten um ein Mädchen».

La forza la troveremo quando il dramma sa liberarsi dalle scorie e ritrovare la vena umana. Allora gli elementi fondamentali rivivono in parole sincerissime ed energiche: la profonda violenza del peccato d'origine (l'eterno uomo), la volontà di liberazione dalla legge, la lotta tra dovere e libertà. Le due opere — che sono uscite dal tormento della guerra e del dopoguerra — con tutti i loro difetti e, sopratutto, l'incompiutezza, vivono come rappresentazione del dramma a cui la *nostra* umanità è stata sottoposta. La guerra ne è stata apportatrice e rivelatrice, e così: non il dramma singolo di questo o di quell'individuo, di queste o di quelle passioni, ma — nel titolo stesso: ein geschlecht — rappresentazione del tormento di un'epoca. Tormento da cui quest'opera esce ed è espressione nella sua stessa incompiutezza; ma appunto questo ci dice come profonda sia la sofferenza umana.

Già in *Vor der Entscheidung* era stata posta questa necessità di ribellarsi alla legge del passato e di ritrovare in noi — con la nostra più profonda umanità, la nuova legge. Ossia: è veramente eterna questa necessità che ci spinge alla guerra? A Kleist, il patriota — l'ulano risponde: «il tuo furioso comando di odio non ci commuove più — la riconciliazione ci unisce, e l'Amore apre alle muse un nuovo orizzonte».

La volontà di pace si poneva, cioè, mentre intorno cadevano milioni di uomini, come tutt'uno col ritrovamento di noi stessi; e la trilogia *ein Geschlecht* vuol essere il dramma di questa umanità che, brancolante, uscita dalla strage, ricerca se stessa. E il poeta sa talvolta elevarsi ad un altezza da cui questo cadere e risorgere è visto in tutta la sua profonda verità. Ed è vero: quello che vale per l'umanità, vale per noi, singoli uomini — nella nostra individuale colpa, nel nostro individuale cercare un miglioramento —. La prudenza parla: «Ognuno di noi ha nuotato, per provare le sue forze, sul mare, come te, l'occhio fiso a fantasmi! Il sognatore affondò, il perdente tornò indietro. Perchè la nostra vita, senza meta, è chiusa da ogni parte in un cerchio immutabile. Torna indietro!» — «Ah! posso io questo? Potè mai alcuno tornare indietro, dal sole alla luce fumosa di una lanterna notturna?» — Troppo profonda è l'umiliazione della pigrizia: «noi non abbiamo mai vissuto. Un tempo abbiamo sognato, forse. Oh, una volta — ...ed un giorno strisceremo fuori dai nostri letti — il corpo vive, l'anima è morta da lungo tempo, ci trascineremo zoppicanti per la strada, rosicchiando il nostro pane e la gente dirà: «guarda un po', già guarito e ben rimesso?»

Quello che nel dramma, ed era naturale, è solo accennato — ed era forse ancora più presagio e volontà che realizzazione poetica — rivive in un campo più proprio, nei *Discorsi* del poeta e nell'ultimo libro *Flügel der Nike*, libro di un viaggio a Parigi e a Londra. Fritz von Unruh si schiera così, decisamente, nel piccolo stuolo europeo dei poeti pacifisti.

Non è qui il caso di parlare dei problemi politici della pace europea. Quello che interessa è come il pacifismo di Unruh si pone al centro stesso della vita e del mondo poetico dello scrittore. La politica, l'idea della pace sono tutt'uno con l'animo del poeta e con la interpretazione delle cose che gli stanno intorno. Il suo pacifismo, il suo umanitarismo non sono semplice utopia o debolezza, ma ricerca di una volontà più profonda. E la violenza stessa dell'espressione pare voglia scoprire a forza il segreto dell'anima, mettere l'uomo di fronte a se stesso. Ne nasce un'armonia vigorosa, in uno stile pieno di forza scarna e nervosa: combattiva; che lascia scorgere nel suo stesso ritmo severo larghi orizzonti. La politica di Unruh può essere discussa; non è vero che i partiti non abbiano una profonda funzione storica — ed il pacifismo, anche il più energico e combattivo, rimane disarmato se non è sostenuto da organizzazioni e da necessità politiche ed economiche. Un pacifismo, pure così sentito e che sorge così commosso dalla terribilità della guerra e come sentimento del dovere, se è solo pacifismo, rimane essenzialmente intellettuale — incapace di suscitare l'adesione che di intellettuali isolati. Ma quello che Unruh ha inteso è come il pacifismo come tutti i problemi politici, sia un problema morale — che non ha forza sulle folle se prima non è elaborato e profondamente vissuto nella coscienza dei singoli. «E' la pace una forza o una debolezza? — io credo la pace sia una forza». Alla pace deve essere dato lo stesso prestigio e la stessa forza che la guerra, attraverso il sacrificio, si è conquistato; «noi dobbiamo essere soldati della pace, non sognatori della pace! Combattenti, non letterati e pacifisti della pace!»

Quello che importa qui segnare è come questa energia di pacifista sia la logica strada del poeta e il termine integrale di una visione della vita, sforzo di apportare una energia nuova nella letteratura di oggi, in quanto pone come unico bene come unico tesoro da salvare i più profondi valori morali ,il più profondo noi stessi. Ossia: non importa come noi pensiamo, ma con quanta intensità con quanta sincerità noi perseguiamo questo pensiero. L'arte è vita e la vita è arte. Non basta aver trovato la via giusta; bisogna che questo ideale sia risolto ed avverato in noi stessi (quasi verbo divino fatto carne: communionismo è la parola del poeta) in ogni atto della nostra vita.

Si è fatta troppa « arte per arte», cosicchè, per esagerato amore, si è finito per chiudere l'opera d'arte — e l'artista stesso — in una torre d'avorio, in cui, fuori della vita, una creazione poetica vigorosa non può trovare alimento. «Veri artisti sono combattenti all'avanguardia e pionieri».

E quello che vorrei aver reso del pensiero di Unruh è appunto questo: usciamo dalla *letteratura* per ritornare nella vita. «Non permettiamo che parlino oggi uomini che mentre noi stavamo sotto il fuoco delle granate, erano fermi alle loro postille estetiche, e mentre noi ci volgevamo indietro alla patria gridando il nostro tormento di fronte al pallido orrore della morte di milioni di uomini, essi ne facevano, calmi, commenti letterari». Perchè anche un loro possibile internazionalismo non ci commuove: «cosa vuol dire questa mangeria internazionale, dove l'un l'altro ci si fanno inchini e si combinano articoli?»

Le parole del poeta sono violente ed infiammate — ma a chi le guardi bene, sopratutto se ha seguito lo sforzo continuo con cui Unruh è arrivato a queste conclusioni, esse rinchiudono una verità — e una chiave per interpretare buona parte dell'ultima letteratura europea. Se la guerra e il pacifismo sono stati il problema di Unruh, il suo sforzo di liberazione e di approfondimento, vale per tutti i campi. Se Unruh sia riuscito a darci una grande poesia o una grande prosa, è ancora presto per giudicare, ma mi pare che possiamo trovare in lui un indirizzo ed un esempio. E questo è molto.

MARIO LAMBERTI.

SOFFICI A VENEZIA

« Eppure è evidente, per chiunque sappia pensare con una certa profondità, che, essendo le manifestazioni dello spirito umano tutte connesse fra loro e interdipendenti, ad ogni principio politico deve di necessità corrispondere un principio estetico, come glie ne corrisponde uno morale e logico, armoniosamente, come membro corrisponde a membro in un corpo vivo; e che dunque è cosa di massima importanza rendersi e rendere altrui chiaro quale sia questo principio, affine d'applicarlo in luogo di qualunque altro meno confacente, se non addirittura contrastante con l'insieme della dottrina, nell'applicazione e nel pratico concretarsi di questa ».

Così, saviamente, parlava su una qualche persa foglia di sicomoro, Ardengo Soffici tramutato, su quell'altare che ognun sa, in vaticinante Sibilla. E pensavamo a che cosa (sia per tener fede a questa bella massima, sia per seguire l'esempio di quella sua collega francese che mostrava, dopo aver dato il responso, un antro assai poco elegante) ci avrebbe ancora potuto mostrare di bello Soffici, dopo aver così vaticinato. In letteratura, è noto, il principio politico

empêtra si bien les serres du corbeau
que le pauvre animal ne put faire retraite:

ne nacquero solo dei filosofemi. Ma in pittura? L'ingenuo lettore poteva legittimamente attendersi il ritorno di maniere futuriste o, se queste fossero apparse ormai troppo ardite, di qualche loro equivalente più antico, estratto dai non mai ben chiusi arcadici serbatoi.

Ma ecco, in una sala della Esposizione di Venezia (dove egli aveva fatto giuro « modesto e irrevocabile » di non porre più piede — in eterno) venticinque suoi lavori, quasi tutti recentissimi, pare vogliano cancellare queste prevenzioni. Abbiamo tutti conosciuto, o creduto conoscere, (o almeno immaginato dai suoi scritti) questo artista d'istinto, mai sommerso dalle esperienze più varie.

Amavano trovare in lui un fattoriano di tenue vena, ma limpida; un toscano dell' '800, di quelli che, vissuti pienamente al loro tempo, alle prese con tutti i moderni problemi dell'arte, furon pur sempre legati per tenaci e occulti legami alla antica tradizione pittorica del loro paese. Parentela di razza: egli aveva, come quelli, « le caractère national, exact et attentif aux détails, plutôt que passionné », e molta semplice chiarezza di visione, e la solida aridità, un po' gretta, della sua terra, e, soprattutto, una mirabile immediatezza di percezione. La « infernale sensibilità » dei tempi del *Giornale di Bordo*, che gli faceva vedere, in un tócco di giallo, tutti i cieli e tutti i soli, era, a nostro avviso, esagerazione; chè la sua natura paesana stava invece in un certo talento freddino e gustoso, e, ciò che è il più pregevole dono, nella non voluta nè mediata capacità di tradurre in termini pittorici i dati di una pur non eccessiva sensibilità. Non altro dunque che pittura: chiare ricerche di toni, non disgiunte da preoccupazioni formali: colore non inteso come valore decorativo, ma come luce; precisione di rapporti; incapacità di grandi costruzioni ma saporosa modestia: mancanza di tutto ciò che altri vorrà chiamare letterario, o altrimenti, e che è, insomma, eterogeneo.

Tale l'abbiamo conosciuto in tanti paesaggi e nature morte dipinte con la penna, ma pensate con pennelli e colori. Tale può apparire, a primo sguardo, la sala veneziana, un po' monotona, per altro, per la dolce luce giallina che smorza le differenze in una uniforme velatura di antico. Tali, se ci facciamo a un esame più particolare, ci sembrano, ad esempio, *Boccale e limone, Pagliai, Dalla mia finestra*, e, qua e là, particolari sparsi nei piccoli quadri. E vien caso di porsi allora il problema col quale abbiamo cominciato; e argomentare che forse in pittura, per quel tanto di manuale, di tecnico, di alieno da concetti e formule che caratterizza quest'arte, sia, malgrado tutti i « principii », assai più difficile che nell'esercizio dello scrivere sviarsi e perdere ciò che ormai era acquisito; che la mano stessa e il mestiere possono far dimenticare le cattive abitudini mentali, o essere almeno efficaci mezzani di pensieri e di opere, e maggiormente quando, come in questo caso, sia di tanto aumentata la quotidiana applicazione. E vien sopratutto fatto di pensare che questo « innocente profeta » sia tale solo alla superficie, e che, per usare una frase di un suo autorevole nemico, Soffici sia assai più « filius loci » che « filius temporis »; e che, avendo fatto sacrificio di attitudini a lui meno essenziali, la sua natura locale e limitata si manifesti ancora nella forma più istintiva, in termini pittorici:

... tant le naturel a de force
Il se moque de tout, certain âge accompli
Le vase est imbibé, l'étoffe a pris son pli.

Argomenti, come ognun vede, non tutti persuasivi e logici, ma accettabili, perchè consolanti.

Pur tuttavia, se il dubbio ci spinga a un più attento esame, avverrà, se non ci inganniamo, si ritrovi un certo mutamento e quasi rovesciamento nell'animo di Soffici pittore. Abbiamo mostrato quali siano le doti native del pittore toscano, e come si realizzino, per quanto in grado diverso, in alcuni paesaggi e nature morte; ma le cercheremmo invano, o le ritroveremmo offuscate e contraddette nei quadri di maggior mole. Qui abbiamo, al contrario, qualcosa di precisamente opposto: invece di immediatezza, una ricerca tutta voluta di monumentalità, di armonia, di decorazione. Questo in misura minore in « Ragazza portante una mezzina d'acqua », alquanto scorretta peraltro, e nella « Toilette del bambino », (dove abbiamo invano cercato le ombre seicentesche care a Ugo Ojetti), in misura maggiore in « Donne Toscane che conversano davanti all'uscio ». Qualcosa di programmatico, di intenzionale si frappone fra la visione e la pittura; ma la perduta spontaneità non si compensa. La monumentalità si riduce a facili simmetrie, a immobilità di figure impoverite di senso particolare e di vita; l'abilità decorativa non va oltre qualche falsa trovata di colore, come il rosa della porta in quest'ultimo quadro.

E' uso comune, oramai, « inserirsi » nella tradizione, cercare progenitori ideali. Soffici pare abbia seguito la corrente, e si sia scelto un modello. Anzi, ha trasformato in modelli esteriori quelli stessi da cui derivava in modo tutto nativo e interiore: i toscani, Masaccio. Borghese moderno, egli ha pur nel sangue un po' del sangue dell'avo che fu alle Crociate, ma dell'avo egli vuole imitare anche il passo e il costume, e indossar l'arme che più non s'usa. Egli crede ritrovar sè stesso attraverso ricerche difformi dalla sua natura. Se vorrà proseguire nel viaggio che dice di aver appena incominciato, gli converrà ripetere per sè le parole che egli stesso pronunciava per altri, e di ben maggior volo: « l'istinto pittorico è talmente la dote fondamentale del nostro artista, che non è se non profondandovisi tutto ch'egli arriva talvolta a ricollegare il proprio col più antico ed elementare genio della razza ».

Per ora i suoi lavori risentono della contemporanea presenza e discordia del vecchio Soffici che si affida agli occhi, che gli danno già fatte e perfette le « sintesi realistiche », e del nuovo, che si affida al « principio estetico corrispondente » e che guasta l'opera del primo. Non sarebbe qui, forse, « le trou de la Sibylle »?

C. L.

Lettera di Silvestro Gallico

ai suoi amici sui libri che legge

II.

A Carlo Levi.

Come da tre anni il capriccio del caso ci ha tenuto lontani, te ufficiale medico a Firenze prima ed ora tra gli alpini sul Moncenisio, me confinato qua tra cure molto molto meno guerriere ahimè! e piu' dense di noia, nell'uggia di questa antica nobile e silenziosissima città dove mi tocca vivere: così io non so se tu sia ancora quello d'un tempo: bene armato, ben provvisto e ben corazzato, come quando, seduti al rezzo sul pendio erboso delle nostre colline torinesi si trascorreva i lenti e dolci pomeriggi primaverili declamando le odi di Orazio e giocando a chi piu' ne sapeva recitare a mente, o quando ad ingannare le lunghe immobili ore di posa, mentre tu inseguivi col pennello sulla tua tela le linee e gli atti di me che ti sedevo innanzi con un'edizione settecentesca di Lucrezio chiusa tra le mani, s'aprivan fra noi discussioni laboriose ed interminabili sul valore e la gloria di questo o quell'antico poeta (una me ne ricordo, che mi piacerebbe riprendere, sui versi di Parini, oggi che è di moda sparlarne), ed io t'iniziavo alla lettura dei classici francesi materni, descrivendoti i miei ardori per Montaigne o per Bossuet, e tu me a quella anche piu' veneranda ed augusta di Omero, commentandomi sul testo greco il discorso d'Ulisse a Nausica. Non so se tu sia ancora quello d'un tempo: ma se le nuove fatiche non t'han mutato nemmeno in parte, non vorrei che tu ti dovessi scandalizzare vedendomi, abbandonati quei solenni parchi e quei poggi ariosi e quello fiorenti vegetazioni, sceso ahimè! a scorazzare nelle magre praterie della letteratura contemporanea. Avresti torto, perch'io son rimasto, credimi, quello d'allora. Avendo letto Virgilio ed Ariosto prima d'accostarmi a questi perdigiorno de' nostri tempi, anche volessi, non me ne saprei dimenticare. Così avviene che persino tra i libri piu' moderni e danzanti e salottieri mi accompagni un nobile pessimismo e la ripugnanza di certa sparuta e facile mediocrità, che mi derivano da quei lontani gusti della mia adolescenza e mi condurran forse a salvamento attraverso terre pur così difficili e piene d'ogni sorta di pericoli. Ti devo confessare che, leggendo in questi giorni un numero dell'*Italiano*, «rivista settimanale della gente fascista», mi son sentita in corpo una certa simpatia per cotesti beceri ammantati di retorica, i quali si propongono di dar fuoco alla *Fiera letteraria* e a tutte le baracche di Mondadori, e sanno allungare intanto di così buoni ciottoli nelle reni a Bontempelli, ad Orano e magari ad Ojetti. Nelle ire e nella ferocia (un po' a freddo, è vero) di questi «giovinastri» di Bologna e di Firenze la nostra adolescenza appartata e misantropa si riconosce almeno in parte. Non del tutto, perchè a noi non sarebbe piaciuto chiamarci giovinastri neppure per metafora, e come non amiamo i parassiti così neppure vogliamo saperne di beceri, peggio poi se lètterati. Comunque un senso di stanchezza e di nausea dell'aria stagnante e morbida che ci sta intorno è anche in noi: e vorrei che desse il tono a queste mie cronache remote spaesate e ritardatarie.

Per dimostrarti meglio l'animo antico con il quale io vado parlando, a voi amici, di queste cose recenti: a te, mio Carlo, voglio raccontare le esperienze e le scoperte che mi avvien talora di fare presso i librai antiquari di qui. Ti ritorneran forse alla mente certe nostre frequenti passeggiate tra i banchi di libri di piazza San Carlo e le visite che quasi ogni giorno facevamo ai negozi di Pregliasco e di Bourlot, un po' timidi e combattuti fra l'avidità di comperar molte cose e le possibilità ahimè! troppo scarse della nostra borsa. Sebbene speri di non diventar mai un bibliofilo, tuttavia dall'ansia avida e cupida di quei giorni m'è rimasto il piacere che provo ancora di tanto in tanto d'andar rovistando fra gli opuscoli sgualciti e la polvere che ricopre abbondante i dorsi di pelle slabbrati è tarlati,e il gusto di sfogliare i bei cataloghi, dove ogni numero quasi acquista un doppio interesse e una mirabile individualità, per merito del libraio che, mostrandocene nelle sue note la rarità e la preziosità, intessendo tra riferimenti bibliografici lo splendido elenco degli *ex libris* illustri, offrendoci magari qualche riproduzione in fac-simile delle incisioni piu' belle, ce ne ricrea come per miracolo la figura singola e la storia antica e gloriosa.

L'incontro dei libri di scrittori moderni tra una copia degli Annali del Baronio e una del Muratori è sempre per varie ragioni istruttivo. Perchè ora trovi dei volumi presso chè intonsi, da pochi giorni usciti alle stampe, e subito pensi al candido borghese che non vi ha dedicato neppur quel minimo d'attenzione a cui la tua mania letteraria ti ha, sebben ripugnante, costretto e, avendoli comperati per ingannare la noia d'un viaggio in treno, vinto ben presto da più grande noia, se n'è liberato appena e come meglio ha potuto. Altre volte, incontrando le rozze ed incolte edizioni dei nostri giorni presso quelle linde ed accurate degli anticihi, e le raccolte di prose liriche affiancate alle antologie degli illustri poeti, e i nomi piccoli ed oscuri accanto a quelli grandi e famosi, ne trai argomento a meditare sulla decadenza degli umani costumi. E sempre poi ti è offerta occasione di constatare anche una volta, non so se con piu' letizia o tristezza, la caducità provvidenziale delle cose terrene.

Qui in provincia, dove mi trovo, siffatte scoperte librarie sono rare e di poco rilievo. Non mancano però del tutto. Qualchevolta il nome che sta nell'alto del frontispizio è quello d'un autore già caro e gradito, e allora la vicinanza e il contatto di tante cose vecchie gli aggiunge alcunchè di venerabile e di lontano nella nostra memoria. Non è questo il caso certamente del primo libro del quale ti voglio oggi parlare. Del quale è meglio dir subito anzi che l'ho comperato piuttosto per curiosità che non per gusto o diletto. Si tratta delle *Poesie scritte col lapis* di Marino Moretti, edite dal Ricciardi di Napoli, con dedica autografa dell'autore: «A Corrado Govoni, — per la comune solitudine. — Cesenatico, 1920». Che queste liriche siano per noi oggi d'un interesse molto mediocre, è naturale. Eppure la musica cadenzata e nostalgica delle loro strofe esce fuori da questa già vecchia edizione non priva d'una suggestione, che non è estetica, bensì erudita e storica, come d'una stampa del 1700 che le tracce e le pieghe del tempo ci fan cara, quand'anche essa sia per sè brutta od insignificante. Ne vien fuori con l'incanto delle cose vecchie e la tristezza delle cose morte tutto un periodo delle vita letteraria italiana, con i suoi modi e le sue mode, periodo che le date premesse al libro indicano in modo almeno sommario: 1905-1909. E' bene che esso ci venga incontro così come fantasma d'una parente o d'un amico del quale si preferisce dimenticare i difetti: perchè se ci aggredisse con la schietta e nuda immediatezza con che ci tocca l'ora presente che passa, non sapremmo forse trattenere la nostra voglia polemica ed ironica. Queste musiche smorte invero non ci persuadono: il tono d'assonnata noncalenza, che il poeta prende a prestito da alcuni modelli ben noti, è falso. Sentiamo troppo facilmente che, quella realtà ch'egli vorrebbe far mostra di rinnegare, non l'ha mai conosciuta nè posseduta: a quel modo stesso che la quotidiana mediocrità, ch'egli vorrebbe farci apparire risultato e somma di molteplici rinunzie, fu accettata, noi lo sappiamo, fin da principio con discreta rassegnazione. La debolezza artificiosa di questo mondo crepuscolare e provincialesco, meglio mascherata nei *Colloquii* di Gozzano, al quale ha ispirato radi accenti di poesia vera e commossa, in queste poesie scritte col lapis invece si scopre tutta e palesa ogni suo vizio. Mondo povero e doppiamente decadente, perchè gli mancano anche la perizia e l'astuzia musicale che nascondono le lacune e le mende dei modelli stranieri, e sopratutto perchè invece d'esser nato o cresciuto come quelli nell'aria di Parigi, aria europea aperta a' quattro venti, riman chiuso nei limiti d'un'esperienza che non è neppure italiana, ma quasi soltanto regionale, da Pascoli a Panzini. Mondo non provincialesco dunque, ma provinciale senza altro.

E' difficile prender troppo sul serio queste poesie e tesservi intorno un discorso che voglia parer critico. Talora ci s'abbandona con una cotal voluttà alla musica facile e continua dei versi, come nei pomeriggi pigri ed afosi dell'estate si rimane immobili ad assaporare nella fiacchezza del dormiveglia il canto tenue e monotono d'una fontana. Ma gli errori e le stonature son poi tante che bastano a svegliarci troppo spesso e, che è peggio, a ridestare in noi la coscienza del critico. E allora ci s'accorge che il fluir trasandato dei versi, il posto preminente che vi prendono le parole più umili e meno significative, l'abbondanza vana e pur misera degli epiteti, certi aggettivi che si ripeton due e tre volte come nelle lettere delle donne, tutte le forme e gli atteggiamenti insomma d'uno stile dimesso e prosaico non son voluti dall'autore in accordo al tono della materia rappresentata, bensì son l'espressione spontanea d'un animo vuoto di sensazioni e privo di stimoli. Vien voglia di creder sulla parola al poeta quando ci confessa di non aver niente da dire, e quasi si prenderebbero volentieri alcuni suoi versi come la miglior descrizione e definizione di tutto il libro:

Non c'è nè duolo, nè gioia,
non c'è nè odio, nè amore: —
nulla! Non c'è che un colore:
il grigio, e un tarlo: la noia.

Senonchè venir oggi a dir male di queste poesie stampate sedici anni or sono e già dimenticate da' più (sebbene abbian fatto allora, ci dicono, un certo rumore), sarebbe ridicolo. E poi, quando si sia accettata l'angustia e la fragilità di questo piccolo mondo provinciale, non è privo d'un cotal senso di riposo lo stare a guardare questi personaggi umili e scoloriti che vivono, nell'atmosfera casalinga e campagnola d'un «interno» di Romagna, la loro vita sempre uguale e senza rilievo. E qualche volta anche essi hanno lasciato per istrada con fortuna il tono idealizzato di maniera onde Pascoli aveva voluto adornarli, contraffacendoli. Certe figure, come ad esempio «signora Lalla» o la signorina della poesia «Figlia unica» sono accarezzate dal poeta con una simpatia che non è priva di commozione. Potrebbe ad alcuno interessare forse di veder come e fino a che punto da queste poesie derivino le opere successive del Moretti, in prosa: novelle e romanzi. E' ciò che per l'appunto ha fatto, nel *Convegno*, Eugenio Levi, il quale ha dedicato allo scrittore romagnolo un suo bel saggio chiaro ed arguto. Per conto mio ne apprezzo sopratutto, a dire il vero, la parte critica e negativa: nè mi pare che le prose del Moretti meritino l'interesse di questa mia cronaca distratta, la quale vuol mantenersi fin che potrà al di fuori della mischia: nè le credo superiori per felicità e compattezza alle sue poesie: e mi pare insomma che si tratti d'uno di quegli scrittori, i quali non saprebbero imporsi una volta per sempre al nostro gusto, aderendo profondamente e schiettamente alla nostra umana realtà, ma solo ci obbligano, se per caso ci accada una volta d'incontrarli per via, ad un riconoscimento frettoloso e sommario. Talchè neppur di qui deriva l'interesse che io ho provato nella scoperta di questo vecchio libro.

Ho già detto fin da principio che, a comperarlo, mi mosse sopra tutto una curiosità erudita. Più precisamente il gusto di completare con un numero nuovo la mia collezione de' documenti per la storia ideale della nostra moderna letteratura. Esprimere le ragioni per le quali una siffatta storia, chi la scrivesse, dovrebbe riuscire quasi per intiero negativa e polemica, equivarrebbe a ripetere cose già dette da altri più volte, assai meglio ch'io non potrei ora, in questo scorcio di lettera. Fu appunto nostra perpetua vicenda, non so se più per colpa degli uomini o d'una condanna in qualche modo connaturata e fatale, che le nostre esperienze letterarie crescessero in un clima scompigliato tra mille divisioni regionali. E spesso accadde che gli atteggiamenti dei poeti d'oltr'alpe, introdotti fra noi privi d'ogni sostegno di tradizioni, perdessero ogni lor sapore travasati nelle forme ristrette e immersi nell'aria stagnante e chiusa de' nostri cenacoli di provincia. Come fu per l'appunto il caso anche dei «crepuscolari», ai quali il Moretti appartenne. Questa nostra smorta decadenza, riflesso fievole ed opaco del glorioso alessandrinismo europeo, e francese in ispecie, derivò, come ormai molti sanno, da un grave e general difetto di coltura. Vogliam dire sia difetto di coltura classica, che induceva i più a trascurare le sorgenti della nostra migliore tradizione, sia difetti di contatti con il pensiero, l'arte e la storia delle altre nazioni d'Europa. Gli esempi e le opere di alcuni grandi scrittori moderni e talora soltanto i nomi, ci venero dalla Francia o dalla Russia o dall'Inghilterra, senza che ci fosse qui una preparazione storica sufficiente a veramente comprenderli, e così isolati e sradicati ci furon spesso di danno anzichè di giovamento. Talchè la nostra decadenza letteraria non fu se non uno dei molteplici aspetti d'una più generale e quasi totale ignoranza.

Se molti ora proclamano di sapere queste verità, lo stato delle cose può dirsi poi veramente mutato in meglio? Per mio conto, ne dubito assai. Quanto alla nostra tradizione letteraria, dal giorno in cui Ojetti ha chiamato gli scrittori viventi a collaborare alla raccolta delle più belle pagine dei grandi scrittori morti, tutti si credon diventati sapienti e conoscitori profondi d'una materia che appare, a quelli che veramente vi s'accostano, presso che inesauribile. E' vero che per i più questa sapienza non va oltre la conoscenza ad orecchio di alcune opere più celebri: è vero che proprio quelle edizioni delle «più belle pagine» mostran l'ignoranza e l'imperizia degli scrittori giovani e vecchi posti a maneggiare gli strumenti ignoti di quella critica storica filologica ed erudita, della quale pur è vezzo, comune fra loro, dir male. Ma intanto sanno metter fuori a tempo alcuni grandi nomi e qualche citazione opportuna: e può parer a chi guardi all'ingrosso che la coltura sia più profonda e varia: se pur ci si accontenti delle apparenze d'uno stile, che ormai non sa deporre la palandrana classicheggiante neppur quando si tratti di recensire qualche infelice operetta dei nostri giorni. Son abbastanza recenti i casi d'un letterato italiano che per aver fatto sulle prose di Leopardi alcune osservazioni, non abbondanti, nè peregrine tutt'altro che impeccabili poi, ha creduto di esserne diventato ad un tratto letterato, il quale, avendo stampato certe infelicissime riflessioni su Petrarca e una disceta antologia di scritti del Magalotti, si è dato poi l'aria d'aver dissotterrato i nostri classici, quasi nessuno li avesse letti prima di lui. Questi casi sono assai istruttivi perchè mostrano l'infezione dell'ignoranza in quelli stessi che vogliono parere tutti intenti a combatterla.

Quanto alla coltura europea poi siamo al punto di prima. E non solo si continuano ad introdurre (senza molta virtù di discernimento d'altra parte) gli scritti degli autori più recenti, a comprendere i quali veramente ed interamente occorrerebbe una più larga conoscenza delle tradizioni letterarie europee: ma già c'è poi chi, sconfortato o troppo audace, parla d'interrompere senz'altro anche i deboli vincoli che ancor ci legano, sebbene malamente, alla vita d'Europa. Perchè, già si sa, gli Italiani non hanno bisogno d'imparar nulla da nessuno. La qual constatazione è senza alcun dubbio di grandissimo conforto, per tutti.

Guarda un po', amico mio, dove m'han condotto, in quali difficili pantani, fra teorie e polemiche, le mie visite ai librai antiquari e le poesie di Marino Moretti! Tanto lontano m'han trascinato, che ormai non mi riman più tempo nè spazio per raccontarti le altre mie scoperte, ch'eran forse, o mi parevano, più varie ed interessanti. Ma sarà, se non ti dispiace, per un'altra volta.

SILVESTRO GALLICO.

Giovanni Amendola

Riceviamo dal Senatore Giustino Fortunato queste parole di commemorazione di Giovanni Amendola, e volentieri le pubblichiamo, perchè non solo possano portare nella patria dell'Estinto la testimonianza d'affetto del di lui illustre Amico, ma anche perchè la parola del Maestro esaltando nel Baretti la figura di Amendola suona mònito agli animi incerti e sconfortati e ancora una volta indica l'esempio e la mèta ai giovani che seriamente si preparano alle vicende future.

Napoli, 7 luglio '926.

Entrò nella Camera de' deputati, insieme con Arturo Labriola — tutt'è due onore del Mezzogiorno continentale, — dopo che io ne ero uscito; ed egli, il diletto amico de' miei anni migliori, pietosamente moriva il 7 aprile, or sono tre mesi, a Cannes, in Francia.

Non altri piu' spiritualmente e culturalmente di lui aveva, quaggiu', dato la generazione posteriore alla mia; nè altri piu' sicuro promettitore di efficace e sana opera avvenire: un non so che di religiosa austerità si accompagnava col fervido adamantino suo carattere, e bene la democrazia liberale poteva gloriarsi di averlo a capo. Scultorie le parole con cui Roberto Bracco ha compendiato il suo animo: «egli non disse mai e non pensò mai, io sono, io voglio essere, io sarò». Nel rileggere le lettere a me dirette lo scorso anno, in quella del 25 novembre, rientrato in Roma piu' tempo dopo il triste caso occorsogli la notte del 15 luglio su la strada di Pistoia, molto mi han colpito le sue espressioni finali: «conosco il vostro sentimento», egli mi scriveva; «e, purtroppo, esso è il mio sentimento stesso. Solo, in piu', una fede operosa ed ostinata, che prescinde completamente dal successo (ormai, definitivo insuccesso) della mia vita politica, e dalla storia dei' prossimi venti o trent'anni. Ma poichè la fede non si discute, quando ragioneremo, ci troveremo sempre d'accordo». — E d'accordo ci trovammo l'ultima volta che fu qui, la sera del 27 dicembre, mio commensale. Nel lasciarci, nulla egli mi accennò del proposito e della necessità di muovere per Parigi, onde sottoporsi a grave operazione chirurgica; nè altro poi io seppi fin quando, casualmente mi giunse notizia del grave improvviso pericolo di sua vita e dell'affrettata sua partenza per la cittadina delle Alpi Marittime. Ivi, immediatamente, io gli scrissi; ma la lettera non arrivò se non dopo che egli era spirato, poco prima dell'alba, le mani in quelle del figlio e del fratello: nè il dolorosissimo annunzio, che monco e misterioso tardò tanto io mi ebbi se non a mezzo del fido suo discepolo Emilio Scaglione, cui mi è grato rivolgere pubbliche grazie.

GIUSTINO FORTUNATO.

Con soddisfazione constatiamo che il nostro giornale è seguito con simpatia: la sua diffusione si mantiene inalterata e i nostri abbonati e destinatari non respingono copia alcuna.

Siamo di ciò lietissimi: ma non ci stancheremo mai di ripetere che se si fa un piacere trattenendo il giornale, ce ne fanno due respingendolo se non si intende di pagarne subito l'abbonamento.

Rimane quindi bene inteso che tutti coloro i quali non ci respingeranno il presente numero, ce ne rimetteranno l'importo al più presto, senza farci spendere in richieste personali o in spedizioni di tratte.

Note sul teatro romeno

La Romania, scolta avanzata della latinità in Oriente, dopo secoli di incertezza, fedele ai suoi legami intellettuali e morali, nel corso di un secolo ora si è posta in piena luce di civiltà.

Le malie dell'Oriente non ebbero presa in terra romena e ai Romeni piace tuttora di considerare l'imperatore Traiano come il loro fondatore. I legami con Roma potrebbero essere fatti risalire anche più oltre, all'epoca in cui gli antichi re della Dacia avevano stipulato trattati che per loro significano priorità di civiltà sui vicini. Ma sarebbe difficile dire quale poteva essere il destino della Dacia se Traiano non fosse intervenuto nel 102 d. C. soffocando le pretese di chi si sforzava di neutralizzare l'influenza romana e di stabilire i fondamenti di un impero dacico; impero che sarebbe divenuto una minaccia per le provincie romane al sud del Danubio e ancor più per le tribù daciche già coscienti che la più sicura possibilità di prosperare era posta nella protezione romana.

La letteratura romena si sviluppò con caratteri etnici particolari e quando ricorse a modelli stranieri, più che all'Oriente, ricordò l'antica parentela latina.

Le vecchie praterie, ora bionde di spiche, i boschi di abeti, di ontani, di sicomori, ingemmati di sorbi, furono agevole culla di innumerabili leggende a cui si rifecero i primi letterati romeni: poesia pervasa di impeti eroici e di malinconia, d'ineffabili sottili sensazioni di cui è prodiga la natura in tali incantevoli contrade: priva di preziosità, in contrasto con l'arti orientali, limpida e sincera interprete di passioni e di impressioni.

Non sono molti anni che gli scrittori romeni s'indugiavano ancora a rimpiangere la antica vita patriarcale distrutta dalle esigenze dello stato moderno. Oggi la Romania letteraria scende in lizza anch'essa per le nuove forme e i nuovi valori.

Il teatro in Romenia sorse tardi, circa cento anni fa. I due principati di Moldavia e di Valacchia erano ancora separati e le condizioni del paese incerte e disagevoli. Il teatro in quell'epoca non ebbe voce propria: si appoggiò alle traduzioni del repertorio classico, poi, per opera specialmente del Campineanu, a traduzioni e riduzioni del repertorio francese ed anche, limitatamente, di quello italiano. Tentativi poco aderenti allo spirito romeno, destinati a passare fra l'indifferenza.

Nel 1831 una compagnia d'opera italiana, giunta a Jassi, allora capitale del principato di Moldavia, recitò una produzione intitolata *Stefano il grande a Neamtzu* ispirata alla storia nazionale romena: il successo fu per la prima volta schiettamente entusiastico. La opera, che non aveva grandi pregi, fu presto dimenticata, ma con la sua esaltazione dei valori nazionali, indicò la via per appassionare il pubblico, e per essa si misero i primi autori drammatici romeni. I nuovi tentativi furono numerosi: uno fra i molti, la *Matilde* di Cesare Boliac rappresentata nel 1836 ebbe particolare successo.

Nel 1840 Basilio Alexandri, una delle figure più rappresentative, non solo della letteratura, ma anche della storia del Risorgimento Romeno, incaricato, col Kogalniceanu e col Negruzzi, ancor noto come novelliere, di dirigere il teatro di Jassi, vi fece rappresentare una sua produzione intitolata *Re Giorgio* di Sadagoura, dove gli insegnamenti della recita del 31 erano applicati e sviluppati. In *Re Giorgio* la situazione miserrima del popolo agitantesi fra boiardi e contadini, ebrei e cristiani, tiranni e tiranneggiati, si riflette in uno specchio feroce. Ognuno riconobbe gli avversari nei personaggi fustigati dall'Autore e applaudì la diatriba.

Postosi sulla via della verità, l'Alexandri la seguì non ostante gli ostacoli della censura. *Jassi in carnevale* dove l'autore aveva tradotto, in scene piacevoli e grottesche, le ombrose ansietà della polizia allora sempre timorosa di cospirazioni, scatenò la collera del governo, ma la commedia potè essere rappresentata. *La soglia della casa*, *Le nozze villereccie* ottennero altrettanto successo e scandalo.

Mandato in esilio in seguito alla rivoluzione di Jassi, l'Alexandri ritornò in patria nel 1850 alla caduta di Michele Stourdza e riprese dalla capitale moldava la sua attività artistico-politica. In tre produzioni consecutive creò un tipo di ridicola borghese arricchita, una specie di *Madame Angot* moldo-valacca, *La signorina Chiritza*, che rimase proverbiale in Romania. E del tipo dell'usuraio ebreo, allora tanto aspro in Romania come in Russia e in Polonia, si ebbe un quadro impressionante nelle *Sanguisughe del villaggio*. *L'avaro prodigo* narra di un padre avaro per amore paterno, di un figlio vizioso e ingrato, e del conseguente trapasso del padre dall'avarizia alla prodigalità, sino a non risparmiare, giunto alla fine dei suoi giorni, l'ultimo ducato. Teatro di facile successo, scritto per il popolo, e sempre, tanto quando combatte la lotta politica, come quando si raccoglie a sostenere tesi morali, improntato a propositi educativi.

Dopo la riunione delle due provincie sotto il principe Couza, l'Alexandri assurse alle più alte cariche politiche, ma non abbandonò il suo teatro e in genere la letteratura del suo paese.

Sulle orme dell'Alexandri si posero il Millo, che fu pure attore e uno dei maggiori interpreti dei lavori del maestro, l'Hasdeu col *Rasvan e Vidra*, l'Urechia e molti altri, ma l'opera loro fu soltanto di ulteriore preparazione e troppo spesso soggetta unicamente ad intenti politici. Se all'Alexandri spetta l'onore di aver fondato un teatro nazionale in Romania, questo teatro raggiunse la sua prima vera gloria soltanto con Giovanni Luca Caragiale.

Mentre il paese era in pieno tormento, Jon Luca Caragiale dal banco di una birreria del centro di Bucarest prestava orecchio alle dubbie espansioni della gente che vi veniva a commentare le alterne vicende nazionali: la stessa gente che era sfilata per la *Calea Victoriei* - maggior corso di Bucarest - vociando contro il governo, non appena esso si era consolidato, si prosternava in adorazione. Spettacolo non nuovo, ma sempre buffo e pietoso. Il Caragiale se ne interessava molto e il banco del suo spaccio di birra diveniva la cattedra della sua ironia.

Era nato nel 1853 da una famiglia di attori, e aveva passato i primi anni della gioventù fra le scene. La vita nomade da un paese all'altro della sua terra gli aveva impedito di seguire un corso regolare di studi, ma già da bimbo una naturale tendenza all'arte, lo aveva appassionato alla lettura e gli aveva foggiato l'anima generosa che lo resse durante tutta la vita, in alternative di felicità e di sconforto, di agiatezza e di povertà.

Negli anni in cui peregrinò al seguito delle compagnie randagie, il giovane Caragiale si era assunto il compito del suggeritore. Raramente e senza entusiasmo affrontò le luci della ribalta: preferiva rimanersene nascosto e isolato a valutare da solo le commedie e i drammi che venivano recitati. Presto mandò alle scene i suoi primi saggi e il buon esito non lo guastò: diede, sempre gioioso e bonario, numerose produzioni con la stessa superba prodigalità con la quale disperdeva i provvidenziali guadagni. Salito in fama ebbe la direzione di varie riviste letterarie e anche di alcuni teatri. Uomo di parte passò gli ultimi anni nella Transilvania lottando con la penna e con la parola per i fratelli di sangue oppressi dal giogo straniero. Morì a Berlino nel 1912.

Ironista sottile, il Caragiale nelle sue commedie tracciò un quadro più brioso che amaro della crisi sociale e psicologica del suo paese e con una gioiosa mordacità strinse tutto e tutti nelle sue reti: smascherò ipocrisie, scalzò menzogne, svelò semplicionerie, ma senza piglio oratorio, con il tono dello scettico che crede poco al miglioramento sociale. *La lettera perduta* e *Scene di carnevale* sono capolavori del genere. Ma queste e altre numerose commedie del nostro autore hanno carattere del tutto regionale e non troverebbero comprensione in altri paesi. Il Caragiale le scriveva per polemizzare con i suoi conterranei e la polemica si frantumava in osservazioni minute, in particolari da cronistoria, preziosi per un romeno, insignificanti per noi.

Egli toccò più alte vette e varcò i confini della patria abbandonata, la polemica ch'era fine a sè stessa, diede vita alle creature della sua fantasia. Nelle commedie aveva introdotti sotto veri o falsi nomi, gli uomini del suo paese e del suo tempo: nelle novelle e nel dramma invece creò nuove figure con tanta insistente e vigorosa penetrazione che l'opera non ci interessa soltanto per la veste esotica ma sopratutto per la sua profonda e spasimante umanità, per l'universalità raggiunta senza apparente fatica.

Le novelle sono in gran parte di soggetto rusticano. I seguaci dell'Eminescu, imbevuto di pessimismo, avevano dato alla letteratura un senso di soffocazione. Quasi per reazione i novellieri erano corsi in piena natura, e sotto il sole della aperta campagna e le ombre dei boschi avevan fatto fiorire idilli e esplodere drammi rusticani. Il contadino è un buon soggetto per le passioni elementari e di elementarismo si aveva bisogno dopo le complicazioni dei romantici e le involuzioni dell'Eminescu. Ma la nuova corrente che credeva di aver trovato senz'altro la buona via, fu facile a confondere la maniera con la semplicità, l'accademismo con la verità. Jon Luca Caragiale si salvò dai nuovi difetti. Scese a contatto con la vita del contadino e la descrisse con salutare realismo, interessandosi alla vita come essa è, e cogliendone i momenti più significativi. Scrutatore acuto dell'anima umana, indirizzò tutte le note di realtà a culminare e sublimarsi in essa. Segnò un'orma incancellabile nella letteratura romena. Le sue novelle furono tradotte in tutte le maggiori lingue europee, compresa la nostra.

Scrisse un solo dramma: *Napasta*, tradotto anche in italiano col titolo *Lo scempio*. Il suo successo data dal 1890 e si mantiene vivo ancor oggi, nel Teatro Nazionale di Bucarest dove è compreso nel repertorio permanente, e in tutti gli altri della Romania.

Fu paragonato alla *Potenza delle tenebre*. Fra l'immane drammaticità dell'opera del Tolstoi e la contenuta disperazione di *Napasta* c'è qualche analogia, ma anche la differenza che passa fra lo spirito tormentato di uno slavo e più particolarmente di un russo, e lo spirito più pacato di un latino. *Napasta* non si afferra a quella suggestione dell'ignoto ch'è tanta parte della Potenza delle Tenebre: tiene fede all'energia individuale dell'uomo e ai suoi sforzi per lottare contro il giogo delle avversità.

Il torvo dramma rusticano del Caragiale è un dramma di coscienze che si sviluppa in tutta la sua terribilità, e corre al suo fine, in uno spasimo solo, con le sole figure essenziali. In esso vi sarebbero gli estremi del drammone da arena, ma la materia è dominata dalla vigilanza artistica dell'autore. Il Caragiale usò i mezzi che giungono primi allo scopo, intonò l'opera in tono maggiore e in tono maggiore la mantenne senza esitanze, senza soste, dandole un valore di stabilità, in cui ogni elemento forte rientra e s'inquadra. Scure, coltello, sangue, campane, arnesi da far inorridire un autore moderno, vengono qui in piena luce e composti in tragica unità.

Dramma di ben trentasei anni fa, vecchio nella sostanza e nella forma, ma ancora vivo e vigoroso. A differenza degli altri generi letterari, il teatro in Romania, stenta a districarsi dagli schemi del passato. Gino Gori afferma che « la Romania può aver avanzato in quei generi letterari che si rivolgono sopratutto alle classi e alle persone colte; o se non altro, alla osservazione e alla pacata riflessione, ma è rimasta sostanzialmente statica nel campo teatrale ». Soltanto un autore, geniale, come dopo il Caragiale la Romania non ebbe, sarebbe forse riuscito a far apprezzare nuove forme.

Dopo il Caragiale imperò in modo quasi assoluto il dramma psicologico borghese di stampo francese: periodo di rifacimenti e imitazioni, poco significativo.

I rapporti con la Francia sono ancor oggi strettissimi anche perchè le maggiori attrici del Teatro Nazionale di Bucarest, come Maria Ventura, la Voiculescu, Elvira Popescu, appartengono pure alla Comedie Française e ad altri teatri parigini.

La produzione teatrale di questi ultimi anni, spesso ardimentosa, pur vantando qualche saggio di non comune interesse, rimane nel campo delle ricerche e delle promesse. Scarlat Froda, Igena Floru, Adrian Maniu, Camillo Petrescu cercarono di accostarsi con vari, ma non molto significativi risultati a una mite corrente di poesia sintetica. Ossip Dymov si mise sulla stessa via, ma, pur volendo sorpassarli, il suo *Nyu*, dove la maniera comune è ancor tutta viva, non s'eleva dalle mediocrità. Victor Eftimiu, più ardito che originale, creò il dramma espressionista romeno e fu efficace in *Don Giovanni* e specialmente in *Prometeo* e *Il Gallo Nero*. Il Popa con la *Cerva* rivelò un ingegno fervido ma non sempre realizzatore. Il Minulescu più lirico che commediografo, è un simbolista di valore.

Per concludere, al presente instabile, che pur seguiamo con simpatia, preferiamo per ora il passato, anche se remoto, perchè poggiato su basi assai più salde. A nostro avviso però, sarebbe inesatto o prematuro parlare in senso assoluto di affermazioni del teatro romeno, ma altrettanto errato sarebbe trascurarne il valore nel novero delle forze drammatiche europee.

RETO ROEDEL.

Ritorno alla Cultura

Del problema della cultura si è detto forse poco in Italia, o almeno incompletamente. Non che non si sia detto e scritto sulla mancanza dell'istruzione nel popolo, vuoi analfabetismo vuoi non-interessamento alle cose dell'intelletto, ma si è riguardata la cosa da un punto di vista troppo facile e, direi, di politica amministrativa, riferendosi all'elevamento delle classi basse o, ammettiamo pure, delle classi di media cultura. Ma la questione della istruzione o cultura degli studiosi non si è toccata ancora: cioè non si è parlato ancora di cultura vasta e profonda per gli specialisti della cultura medesima: non si è detto ancora che un matematico od un clinico sarebbero migliori se sapessero di Dante e di Leopardi, e che un cultore di scienze economiche dovrebbe anche conoscer la tomistica o, purchessia, Kant o Hegel.

Il concetto andato sin ora per la maggiore è questo: allorchè uno studioso di determinata disciplina la coltiva anche con risultati non gli si chieda altro, se sa di geografia di lettere di scienze insieme. S'intende che con l'opposizione a questo principio non si vuole cancellare per lo studioso la specializzazione, cacciandogli a forza in capo una cultura di tipo leonardesco: ammesso anche che così fosse l'ideale, non a questo si pretende poichè potrebbe il troppo di estraneo far deviare l'attenzione dalla disciplina abbracciata; dovrebbe bastare che lo studioso si tenesse al corrente dei movimenti fuor di casa sua, compiacendosi degli estranei magari col segreto intento di assimilare tutto a maggiore edificazione della sua professione e dei suoi studi speciali.

Certo che se oggi ci si lamenta che il popolo, anche degli agiati, si disinteressa delle pubblicazioni, degli avvenimenti della cultura, e solo pensa a sbarcare il lunario, a divertirsi o a far denari, c'è pure da rilevare il fatto che proprio codesti fabbricatori della cultura, che trovano ghiaccio nel pubblico, a loro volta hanno sulle spalle il peccato di vivere tra di loro come in mondi disparati, mostrando ciascuno ripugnanza del genere di cultura dell'altro, disinteressandosi sempre lo scienziato della letteratura ed il letterato della scienza. Mentre in Francia, ad esempio, la grande cultura e la grande letteratura sono tutte conteste di nessi sottilissimi tra le più varie attività, tra i più divergenti interessi dello spirito.

La mancanza di queste relazioni è, in Italia, proprio il difetto del nostro tempo che ci ha regalato il frammentismo dalla poesia alla cultura, dalla vita alle concezioni. Per cui si pensa con un pensiero lucido, striato, specializzato, puro, a schemi, a ruolo. E il caso più tipico è forse quello di Baldini che ci dichiara apertamente d'infischiarsi di tutto ciò che non è letteratura.

Eppure l'affermazione non è poi da risolversi così alla lesta poichè veramente il letterato deve bene, se non lavora sul vuoto, avere una materia; materie le più disparate anzi sono traducibili in bella letteratura e di qualcosa s'ha da trattare chè anche per l'interpretazione della vita più piccola e quotidiana ci vuole sempre quel po' di lume che la ragione, le conoscenze, la volontà, in una parola la cultura, ci posson fornire.

Io non vorrei però che da questo mio dire qualcuno giocasse sul filo di rasoio della cultura dei letterati e ne cavasse l'argomentazione che, per essere, la letteratura debba contornarsi di storia, di scienza e d'erudizione, che l'apprezzamento letterario debba tenere nel doveroso conto detti elementi, e che insomma si torni indietro nella storia del gusto estetico e si annulli quindi la lezione del Croce. Croce anzi ci dà il buon esempio, egli ch'è un uomo di grandissima cultura e di vaste conoscenze nella minuta erudizione (e ne dà prova in quelle sue riesumazioni del mondo napoletano degli scorsi secoli, e si compiace della citazione rara e molto della notizia aneddotica), senza che questo gl'impedisca di conservare integro lo spirito della sua critica letteraria che va diritta alla scoperta del bello.

L'ultima generazione letteraria non ha tenuto conto di questo insegnamento implicito del Maestro, illudendosi che la personalità del Croce si dovesse compendiare in quelle formule — rispettabilissime, e ne diamo pieno riconoscimento, — che non sono che una parte di essa personalità: com'era facile, si è potuto dimenticare l'uomo e il suo metodo di studio facendo nascere da questa scappata da spensierati quella creatura che adesso dovendo farsi grande non può resistere a nuovi anni perchè costituzionalmente deficiente ed è per tirare le cuoia: parlo della letteratura *pura*. D'accordo che l'arte non è altro che arte, e che essa crea le sue opere anche dal nulla: ma i letterati, ahimè, non sono tutti artisti, bensì semplicemente — e in maggioranza — scrittori.

Se i letterati penseranno di por mano al problema e si vorranno giovare delle più varie esperienze che la vita suole in diverso modo concedere, credo che ne potrà uscire una letteratura più robusta, che potrà interessarsi più da vicino delle cose del secolo e darà luogo alla poesia, che senza una vigorosa espansione di vita non nasce, e incidentalmente sarà avvicinabile dalle classi che oggi vivono così lontane da noi.

La cultura per lo scrittore, letterato che sia, va considerata da un punto di vista proprio, creativo, non come fine a se stessa ma come lievito nel pane dell'esperienza individuale. Oggi si richiamano i letterati ad una maggiore aderenza col mondo, che è pur sempre popolato di « cristiani » geneticamente uguali, acciocchè per cantare poesia si sia pagato il proprio tributo d'umanità. Vogliamo sentire di nuovo i letterati che ci parlino di che cosa giovi a fecondar le biade e dell'arte di costruire i ponti e delle cose di Francia e di quelle d'Allemagna, non, si badi bene, per deporre la penna e innalzare la fiaccola della scienza ma per esser compiutamente uomini, umanisticamente uomini, consapevoli e dotti.

SANDRO ZIRARDINI.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
Tipografia Sociale - Pinerolo 1926